



Dresdner
Philharmonie

Fidelio

FR 24./SO 26. APR 2020 | KULTURPALAST

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

»Fidelio« (1814)

Oper in zwei Aufzügen op. 72

Konzertante Aufführung

Marek Janowski | Dirigent

Lise Davidsen | Leonore

Johannes Martin Kränzle | Pizarro

Christian Elsner | Florestan

Hanna-Elisabeth Müller | Marzelline

Georg Zeppenfeld | Rocco

Günther Groissböck | Minister

Cornel Frey | Jaquino

Aaron Pegram | 1. Gefangener

Chao Deng | 2. Gefangener

MDR Rundfunkchor

Dresdner Philharmonie

Katharina Wagner & Daniel Weber | Dialogtexte

An die Hoffnung

Ein flammendes Plädoyer

Ein »Morgenrot, dessen Tag noch nicht gekommen ist«. Im Abglanz von »Fidelio« wäre es »mit am genauesten verborgen«, meinte 1927 der Philosoph Ernst Bloch (1885–1977).

Was für ein gewaltiges Hörtheater hätte es werden können, das Konzert der Dresdner Philharmonie mit Beethovens »Fidelio«. Eine Traum-Sängerbesetzung stand bereit, um unter der erfahrenen, wissend strukturierenden Leitung von Marek Janowski die einzige Oper von Ludwig van Beethoven in jenes ureigene Recht zu setzen, das einem solchen Meisterwerk der Musik das angemessenste ist: in das Recht des ungestörten, durch kein Opernbühnengeschehen abgelenkten Hörens.

»Fidelio«, als reine Musik dargeboten in Dresden im Konzertsaal des Kulturpalastes, das hätte im Jahr von Beethovens 250. Geburtstag einer der ganz großen Höhepunkte der internationalen Beethovenehrung werden können. Hoffen wir im Einklang mit dem zentralen Prinzip dieser Oper – dem allgegenwärtigen Prinzip Hoffnung – dass das Dresdner Konzertereignis eines coronafreien Tages genau so stattfinden wird, wie es geplant war!

*»Ob ein Gott sei? Ob er einst erfülle,
Was die Sehnsucht weinend sich verspricht?
Ob, vor irgendeinem Weltgericht,
Sich dies rätselhafte Sein enthülle?
Hoffen soll der Mensch! Er frage nicht!«*

Es war diese bittere, nachgedichtete erste Strophe des Liedes »An die Hoffnung« von Christoph August Tiedge (1752–1841), die den Komponisten Ludwig van Beethoven im Jahre 1813 dazu bewog, das Gedicht zum zweiten Mal zu komponieren.

Als Opus 94 erhielt es den Platz im Werkverzeichnis direkt vor dem 1810/1811 entstandenen f-Moll-Streichquartett, diesem erschütternden Notschrei einer verletzten Seele. Das erste Mal hatte Beethoven Tiedges »An die Hoffnung« 1805 vertont, mitten während der Arbeit an der Oper »Fidelio«. Dieses erste Hoffnungslied, es wurde zu Opus 32, galt einer bestimmten Adressatin: der Gräfin Josephine von Brunsvik, verwitwete Deym (1779–1821). Josephine quittierte die Widmung am 24. März 1805 in einem Brief an ihre Mutter: »Der gute Beethoven hat mir ein hübsches Lied, das er auf einen Text aus der Urania ‚an die Hoffnung‘ für mich geschrieben, zum Geschenk gemacht.« Es ist dies die einzige quellenkritisch nachweisbare Zueignung eines Werkes von Beethoven an diese Frau. Wie sehr Josephine Brunsvik das gesamte Denken und Fühlen Beethovens von 1801 über ihren Tod 1821 hinaus bis hin zu seinem eigenen Tod 1827 beeinflusst hat, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden.

Es darf jedoch stets mitgedacht werden beim hörenden Vertiefen in Fidelio alias Leonore. »Um zu ihr, der einzig Geliebten, die angemessene Zwiesprache in Tönen zu finden, konnte sie gar nicht klassisch genug gefasst sein. Hinter den Namen Florestan und Leonore verbarg sich ein zweites, reales Gestaltenpaar: Ludwig und Josephine«, konstatiert Harry Goldschmidt in seinem hier mehrfach zitierten Aufsatz »Die Ur-Leonore« (in: Beethoven. Werkeinführungen. Leipzig 1975).

Die Namen Josephine und Leonore besitzen die gleiche syllabische Struktur, eine für den Musiker Beethoven höchst bedeutsame, identische Wortbetonung.

Schwere Geburt

Fast zwanzig gewichtige Klaviersonaten und sechs Streichquartette Beethovens waren schon auf der Welt, sogar die bis dato gewaltigste Sinfonie der Musikgeschichte, die Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (»Sinfonia eroica«), war bereits komponiert. Doch noch immer suchte Beethoven nach einem geeigneten Stoff für eine Oper. Um das Jahr 1802 vom Direktor des Theaters an der Wien, Emanuel Schikaneder, als Mieter in seinem Haus beherbergt, konnte und wollte Beethoven, der inzwischen namhafteste Komponist Wiens, sich unmittelbar an der Quelle unter anderem von Mozarts »Zauberflöte« von Grund auf zu einem eigenen Werk für das Musiktheater inspirieren lassen. Der geschäftstüchtige Schikaneder trat Anfang 1803 mit der Bitte an Beethoven heran, auf eines seiner Libretti eine Oper zu komponieren. Tatsächlich las der prominente Mieter im Herbst 1803 des Direktors Textbuch zu »Vestas Feuer«, skizzierte gar einige Nummern, gab aber die Arbeit zum Jahresende wieder auf.



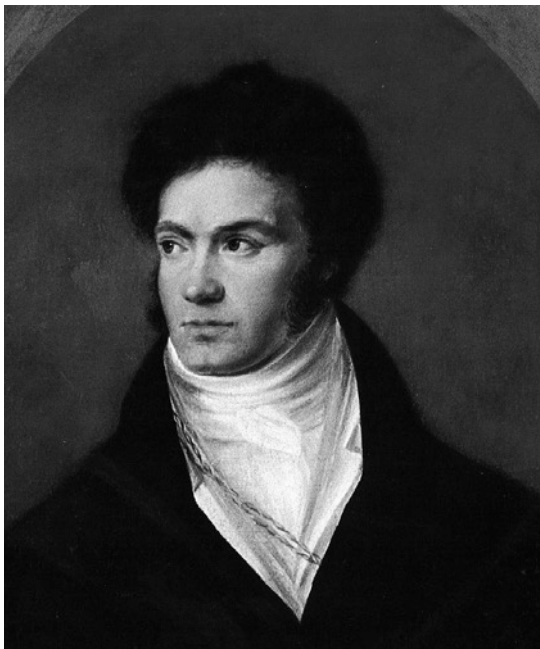
Das Theater an der Wien im Jahr 1902, Ort der Uraufführungen der beiden frühen Fassungen des Werkes und zeitweiliger Wohnort Beethovens.

»1804 wechselte die Direktion des Theaters, der neue Mann, Freiherr Peter von Braun schloss mit Beethoven einen neuen Vertrag über eine zu komponierende Oper ab: »Leonore«. Vorlage des Librettos war ein außerordentlich erfolgreicher Stoff aus der französischen Revolution, der bereits mehrfach vertont worden war. Das französische Original von Jean Nicolas Bouilly übersetzte der Wiener Hoftheater-

Sekretär Joseph Sonnleithner für Beethoven«, ist auf der Internetseite des Beethoven-Hauses Bonn nachzulesen.

Das Thema interessierte Beethoven erheblich. Wenngleich aus anderen Gründen als seine Kollegen Pierre Gaveaux (1761–1825), Ferdinando Paër (1771–1839) und Simon Mayr (1763–1845) setzte er sich fast eineinhalb Jahre fruchtbar mit dem Stoff auseinander.

Die »Ur-Leonore«, wie die daraus entstandene Oper aus späterer Sicht genannt wurde, erlebte als »Fidelio oder Die eheliche Liebe« am 20. November 1805 im Theater an der Wien ihre Uraufführung. Doch der Zeitpunkt war denkbar ungünstig. In Wien herrschte Ausnahmezustand. Seit einer Woche hielten die Franzosen die Stadt besetzt, die Wiener blieben vorsichtshalber zu Hause. So wurde Beethovens Oper nach insgesamt drei Vorstellungen vom Spielplan abgesetzt. Doch der Komponist spürte darüber hinaus substantielle Gründe, das Werk noch einmal gründlich

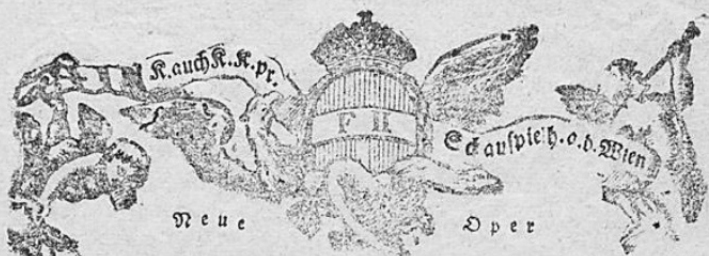


Beethoven im Jahr 1806, Bildnis von Isidor Neugaß

zu überarbeiten. Schon im Dezember 1805 begann er unter textkritischer Mitarbeit seines Freundes Stephan von Breuning (1774–1827) und im Einvernehmen mit der freilich ausschließlich am Publikumsgeschmack orientierten Theaterleitung mit großflächigen Umgestaltungen. Ganze Passagen entfielen komplett, aus drei Akten wurden mittels Verdichtung zwei. Diese Fassung, nunmehr »Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe« genannt (obwohl rechtliche Verwerfungen

wegen der inzwischen parallel existierenden, gleichnamigen Opern der Konkurrenten Paër und Mayr drohten) kam am 29. März 1806 und am 10. April 1806 ebenfalls im Theater an der Wien auf die Bühne. Doch auch diesmal war bereits nach der zweiten Aufführung Schluss. Verbittert forderte Beethoven die Partitur zurück und entzog damit sein Werk jeder weiteren potentiellen Aufführung. Wenn im Jahre 1814 nicht einige langjährige Mitarbeiter des Theaters an der Wien, darunter der aus dem Umfeld von Franz Schubert bekannte Sänger Johann Michael Vogl (1768–1840), bei Beethoven nachgefragt hätten, ob sie eine erneute Vorstellung seiner Oper wagen dürften, wäre sie möglicherweise im Fundus der Musikgeschichte verschwunden. Doch Beethoven stimmte überraschend zu – unter einer essentiellen Bedingung: der erneuten gründlichen Durchsicht und Überarbeitung durch ihn selbst. Noch einmal also setzte sich der Komponist

wochenlang mit seinem Schmerzenskind auseinander, diesmal unter glücklicher Mithilfe eines erfahrenen Theatermannes bei der Neugestaltung des Textes und der szenischen Abläufe: Georg Friedrich Treitschke (1776–1842) dichtete das Libretto gleichsam neu, straffte den Fluss der Handlung und ermöglichte Beethoven – mitsamt der vierten, extra dafür komponierten Ouvertüre – die am Ende schlüssigste Fassung der Oper, auch wenn so manches musikalische Kleinod aus den früheren Versionen dabei verloren ging. Zu guter Letzt willigte der Meister auch in die Rückbenennung von »Leonore« zu »Fidelio« ein, so dass am 23. Mai 1814 die endgültige Version des »Fidelio« auf die Bühnenbretter kam. Und sie seitdem nicht mehr verlassen hat, auch wenn die Nörgeleien bis heute nicht verstummt sind.



Heute Freitag den 22 November 1805
Wird in dem k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien
gegeben
zum Drittenmal:

Fidelio,

oder:
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Sonnleiner.
Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	„	„	„	„	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	„	„	„	„	Hr. Meyer.
Florestan, ein Gefangener	„	„	„	„	Hr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlinn, unter dem Namen Fidelio	„	„	„	„	Mlle. Wilder.
Rocco, Kerkermeister	„	„	„	„	Hr. Kolhr.
Margelline, seine Tochter	„	„	„	„	Mlle. Müller.
Joaquino, Diener	„	„	„	„	Hr. Cachel.
Hofschauptmann	„	„	„	„	Hr. Müller.
Gefangene.					
Wache. Volk.					

Die Handlung geht in einen Spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind bey der Kassa für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze :

	fl.	kr.
Große Loge	10	—
Kleine Loge	4	—
Erste Parterre und erste Gallerie	—	30
Ersten Parterre und ersten Gallerie ein gesperrter Sitz	—	56
Zweite Gallerie	—	30
Zweiten Gallerie ein gesperrter Sitz	—	42
Dritte Parterre und dritte Gallerie	—	24
Vierte Gallerie	—	12

Die Logen und gesperrten Sitze sind bey dem Koffer des
k. k. National-Theaters zu haben.

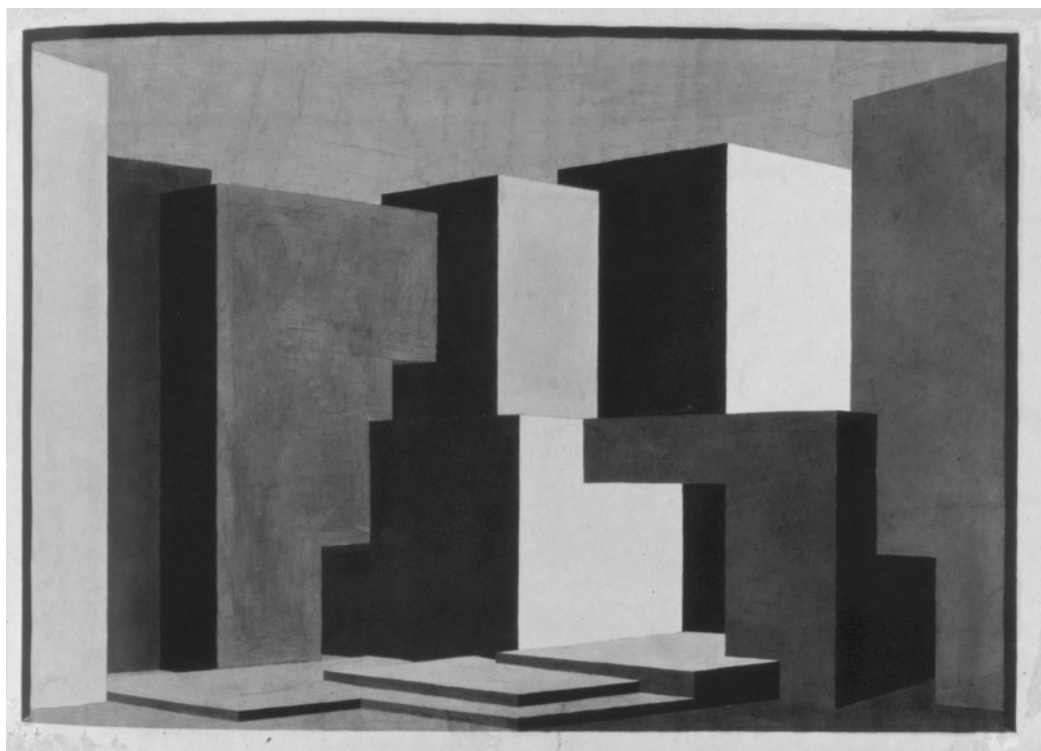
Der Anfang um halb 7 Uhr.

Müßige Formdiskussionen

JA, sie ist der atemberaubende, unerhörte Menschheitsentwurf, der rettende Anker inmitten der allumfassenden Bosheiten auch in unserer Welt, den Ernst Bloch aus Beethovens Oper herausgelesen hat. JA, sie ist der Versuch eines im Theaterhandwerk unerfahrenen Komponisten, der außer Ballettmusik und einer dramatischen italienischen Szene auf diesem Gebiet noch kaum etwas vorzuweisen hat. Und JA, sie bedient diese liebevoll ausgebreiteten, so seufzend wie verschmitzt auf die Spitze getriebenen Ziseliertheiten des kleinbürgerlich-biedereren Singspiels (wobei sie allzu geschwätzig Konversationen unvertont, also dialogisch gesprochen belässt). Und ebenfalls JA, sie wird am Ende zum stehenden Bild eines Zeit und Raum transzendierenden und gerade deshalb gültigen Oratoriums im Wortsinne: eines innigen Gebetes, einer seligen Glücksvision unter dem Zeichen der Hoffnung.

Die Beobachtungen sind alle richtig, nur der daraus regelmäßig abgeleitete Vorwurf ist falsch. Das Problem ist mitnichten Beethovens Konzeption, die das formal Disparate wohl einkalkuliert und faszinierend damit spielt, sondern die regelmäßig zu kurz gedachten, oft naseweisen und bisweilen hanebüchenen Bewertungen dieser so solitären wie sperrigen Qualität.

Die üblichen Einwände, nicht nur gegen das Textbuch von »Fidelio«, messen mit einem ungeeigneten Maß, mit dem Mittelmaß nämlich, dem der Zugang zum elementar Unmittelbaren von Beethovens Ent-Wurf grundsätzlich verwehrt ist. »Sonst würden sie verstummen vor der unwiderstehlichen Gewalt des ausgeführten »Prinzips Hoffnung«, das alle Figuren der Handlung, wenn auch noch so verschieden, beherrscht. Spiralförmig werden die Ebenen der Hoffnung erklommen, unbekümmert um die Grenzen der traditionellen Operndramaturgie: zuerst Singspiel-Sphäre mit der eingeschränkten Hoffnung der kleinen Leute, dann große



Von der Ästhetik des Bauhauses inspiriertes Szenenbild von Ewald Dülberg für eine Produktion der Krolloper in Berlin im Jahr 1927

Oper mit dem prinzipiellen Verständnis von Liebe und Freiheit als moralischen Kategorien, die nicht einfach vorhanden sind, sondern erobert werden müssen, schließlich Oratorium, statuarische Szene als ›Wunschbild des erfüllten Augenblicks‹, utopische Verschränkung von

Liebe durch Freiheit und Freiheit durch Liebe.« (Dietmar Holland, in: »Ludwig van Beethoven. Fidelio« – Texte, Materialien, Kommentare. Herausgegeben von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1981).

Die Handlung



»Fidelio« im Théâtre Lyrique
in Paris, 1860

annehmen lassen.
Roccas Tochter
Marzelline, die Ver-
lobte des Pförtners
Jacquino, ist bald
für Fidelios schöne
Erscheinung so
eingenommen,
dass sie zu seinen
Gunsten von dem
gewöhnlicheren

Es gibt einen berühmten Zeugen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einen berufenen Kenner der musikalischen Materie, einen leidenschaftlichen Beethoven-Verehrer dazu, dem hier das Wort erteilt sei, um die Handlung der Oper zu skizzieren – Hector Berlioz (1803–1869): »Es handelt sich um einen Staatsgefangenen, welchen der Gouverneur einer Festung in seinem Kerker verhungern lassen will. Seine Gattin Eleonore, als junger Bursche verkleidet, hat sich von dem Gefängniswärter Rocco zum Gehilfen

Liebhaber lässt. Der Gouverneur Pizarro, voll Ungeduld sein Opfer sterben zu sehen, findet die Wirkung des Hungers zu langsam und entschließt sich, Florestan eigenhändig auf seinem elenden Lager zu morden. Rocco erhält den Befehl, in einem Winkel des Kerkers ein Grab zu bereiten, welches schon in wenigen Stunden den Gefangenen aufnehmen soll; er wählt Fidelio, um ihm bei dieser traurigen Arbeit zu helfen. Angstvolle Unruhe der armen Frau, die nun mit ansehen muss, wie ihr Gatte seinen Qualen fast erliegt, ohne dass sie wagen dürfte, sich ihm zu nähern.



»Fidelio« im Dienste der Lebensmittelindustrie ...

Bald erscheint der grausame Pizarro; der in Ketten liegende Gefangene erhebt sich, erkennt in ihm den Urheber seiner Leiden und stellt ihn zur Rede; schon schreitet Pizarro, den Dolch in der Hand, auf Florestan zu; da stürzt sich Fidelio zwischen die beiden, zieht eine Pistole aus dem Busen und zielt auf Pizarro, der erschrocken zurücktritt. Im gleichen Augenblick erschallt in einiger Entfernung eine Trompete. Es ist das Signal, daß das Fallgatter aufgezogen und das Tor der Festung geöffnet werden soll. Man meldet die Ankunft des

Ministers; der Gouverneur wird sein blutiges Werk nicht zu Ende führen; er stürzt hastig aus dem Kerker; der Gefangene ist gerettet. Der Minister erscheint wirklich und erkennt in Pizarros Opfer seinen Freund Florestan. Allgemeine Freude...« (Hector Berlioz, »Fidelio«. Oper in drei Aufzügen von Beethoven. Ihre Aufführung am »Théâtre-Lyrique«, in: Musikalische Streifzüge. Studien, Vergötterungen, Ausfälle und Kritiken. Aus dem Französischen übertragen von Elly Elles. Leipzig 1912)

Die Charaktere in Beethovens Musik



Jaquino und Marzeline, Figurinen von Axel E. Schneider, erstellt für ein Education Projekt, Theater an der Wien 2020

JAQUINO

Das erste Wort in Beethovens Oper hat Jaquino. Er ist der Einfaltspinsel schlechthin, der langweiligste aller möglichen Liebhaber, der sich an Marzeline, der so anmutigen wie resoluten Tochter des Kerkermeisters Rocco, klebrig-vergeblich abarbeitet. Wie Don Ottavio neben Don Giovanni oder später Don José neben dem Torreador oder Erik neben dem Holländer fehlt dem Gefängniswärter die

gewisse Potenz, die Attraktivität verleiht. Beethoven (und mit ihm Treitschke auf der Textebene) lassen ihn umständlich drucksen, sich verlegen wiederholen, sich unfreiwillig komisch und damit unterhaltsam im Pathos der Verzweiflung verlieren. Als einzige Figur der Oper bekommt Jaquino (männliche Verkleinerungsform von Jakob: jacere = liegen, schlafen) keine eigene Arie und taucht im zweiten Aufzug nicht mehr auf.

MARZELLINE

Denn seine Gegenspielerin ist von anderem Format. Kokett und spöttisch imitiert Marzelline Jaquinos Tonfall, setzt schnippisch ihr »Nein« dagegen und schwebt längst – die Musik verrät es – in anderen Sphären, denn sie hat sich in den Burschen Fidelio verliebt, jenen Unbekannten, der seit einiger Zeit ihrem Vater aktiv und wissbegierig zur Hand geht. Das Pochen, ein geflügeltes Signum von Beethovens Musik (Sinfonie Nr. 5, Beginn des Violinkonzertes u.v.m.), führt hier zum wütenden Resignieren Jaquinos einerseits, zum erregten Herzklopfen Marzellines (weibliche Verkleinerungsform von Marcus = Hammer) andererseits. Während Jaquino auf Marzellines Einlenken hofft, hofft sie ihrerseits auf die Zuneigung Fidelios. Beethoven hat hörbar Sympathien mit Marzelline, einem Figurenpendant zu Mozarts »Don Giovanni«-Zerlina. Er schenkt ihr in der letzten Fassung der Oper eine ausführliche Arie, in der sie ihre kleine Weltsicht mit keck-behutsamer Unterstützung durch die sorgfältig auf sie zugeschnittene Musik ausbreiten darf. Der Komponist spart weder mit be-

ziehungsreich aufeinander abgestimmten motivisch-thematischen Details noch mit einem die Seelenzustände der Frau unterstützenden Tonartengefüge und auch nicht mit der notwendigen Zeit, um ihr die größtmögliche Ernsthaftigkeit zuzugestehen.

ROCCO

Der sprichwörtliche Fels in der Brandung, den er im Namen trägt, möchte er sein, der Kerkermeister und Familienvater Rocco, genau wie 1841 sein Wiedergänger Daland, Richard Wagners Seemann neben dem »Fliegenden Holländer«, der für Geld (fast) alles tun würde, sogar die eigene Tochter verschachern. Beethoven behandelt Rocco anfangs als konventionellen Bass-Buffer, der poltern darf, wie es das Rollenklischee verlangt. Doch die »Gold«-Arie hat es musikalisch in sich! Nicht anders als bei Marzelline folgt Beethoven dem Rocco bis ins Detail, lässt uns teilhaben an seinen großen Ängsten und kleinen Hoffnungen, freut sich diebisch mit ihm über listige Einfälle und zeigt sich betrübt über die engen Grenzen, die ihm auferlegt scheinen.

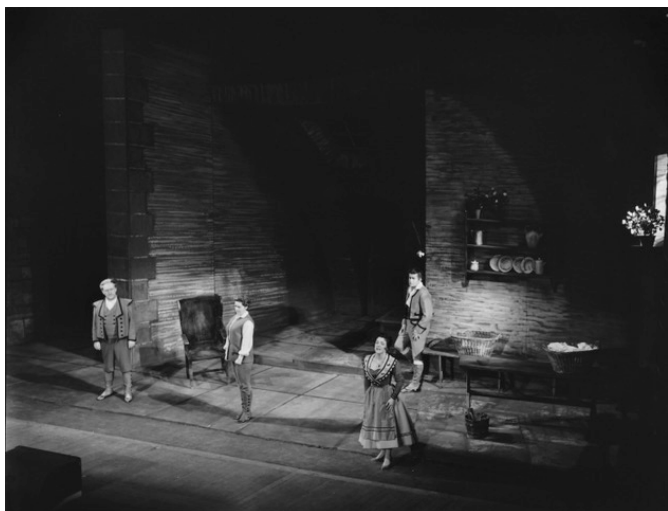
Köstlich der absteigende chromatische Bass bei »traurig schleppt sich fort das Leben« und die hurtig auf und ab kullernen Tonleitern »wenn's in den Taschen fein klingelt und rollt«. »Der Schlüssel zur Interpretation dieser vermeintlich harmlosen Buffo-Arie liegt vielleicht in ihren beiden Schlusstakten. Wider die Regel und völlig überraschend erklingen die beiden Schlussakkorde – leise. ... Die musikalische Haltung der Arie verweist den Inhalt in das Gebiet fragwürdiger Lustigkeit.« (Dietmar Holland)

Immerhin macht der Kerkermeister als einzige Figur der Oper eine Entwicklung durch. Bei allem latenten Opportunismus hat er wahrscheinlich ein gutes Herz. Er gewährt auf Bitten seiner Tochter den Gefangenen einen Ausgang in den Hof und rechtfertigt das (mit Beethovens pathetischer Rückenstärkung) mit Blick auf den Kaiser persönlich sogar vor dem darob wütenden Gouverneur. Dann gibt er nach, als Leonore im untersten Verlies dem Gefangenen ein Stück Brot reichen will.

Und Rocco verweigert dem feige sich darum drücken wollenden Gouverneur, den Mord an diesem besonderen Gefangenen auszuführen. Roccas gute Taten sind die eines schwankenden Charakters, der seine nur scheinbare »Felsen-Haut« im Zweifel kaum riskieren würde.

EINSCHUB: DIE ENSEMBLES

Bezeichnend sind jene musikalischen Szenen, in denen der Sinfoniker Beethoven spricht. Was der Instrumentalmusik ideale Entfaltungsmöglichkeiten verschafft, nämlich das Gleichzeitige verschiedener, zum Teil einander widersprechender Linien, bringt die Vokalmusik an natürliche Grenzen. Wenn vier Menschen gleichzeitig



Das Quartett Nr. 3 in einer Produktion der Covent Garden Opera unter Leitung von Otto Klemperer, 1961

singen (etwa im Quartett Nr. 3, dem ersten Ensemblesatz), so kann es eine Textverständlichkeit nicht mehr geben. Beethoven nimmt das nicht nur bewusst in Kauf, sondern scheint es trotz (oder wegen?) der Singspielebene absichtlich zu provozieren. »Die von Rocco durchaus ohne Hinterhalt formulierte Frage: ›Meinst du, ich könnte dir nicht ins Herz sehen?‹ gerät, wider seinen Willen, zu ungeahnter, notwendiger Aufdeckung der unterschiedlichen Hoffnungsschichten, wird so, ironisch fast, zur inneren Motivation des nachfolgenden Ensembles. Denn was jeder der Beteiligten in seinem ›Herz‹, in seinem Innenleben verbirgt, das fächert der Quartettsatz auf. Es handelt sich um die Verschränkung von vier Monologen, denn jeder singt für sich.« (Dietmar Holland) Die verschiedenen Interessen greifen so kunstvoll wie rhetorisch im strengsten Verfahren der Mehrstimmigkeit ineinander, dem Kanon. Auch die anderen Ensembles funktionieren als raffiniert auskomponiertes Aneinandervorbeireden, wobei die genaue Betrachtung oft erstaunliche Kreuzungspunkte offenlegt, die auf je unterschiedliche Weise angesteuert und sofort wieder verlassen werden.

PIZARRO

Der Gouverneur Don Pizarro (span. »picaro« = Schelm, Bösewicht, Gauner) ist der Vertreter der Regierung in der Provinz. Ein Egomane ohne Beispiel. Tobsüchtig, irrational, lächerlich, gefährlich. Das ganze, bis heute beklemmend aktuelle System vom Funktionieren der Macht, vom so sinnlosen wie fürchterlichen Krieg der Egos, es wäre an dieser Stelle aufzufächern. Doch kann dies unterbleiben, weil wir fatalerweise die lebenden Beispiele alle vor Augen haben.

Pizarro und sein willfähriges Gefolge erscheinen bei Beethoven zu den Klängen eines verstörenden Marsches (Nr. 6). Diese Musik ist buchstäblich aus dem Tritt, verweigert sich den ungeschriebenen Gesetzen der Harmonie und des Einlenkens. Widerborstig stechen sich metrische Betonung und harmonische Folgerichtigkeit gegenseitig aus. Bevor Pizarros schäumende Arie beginnt, rast die Musik auf den Hörer zu, der dreimalige Ausruf »Ha« zeigt ihn vor Wut zunächst sprachlos. Die Deklamation des Wortes »Schreien« wird zum Begriff musikalisch-dramatischer Einschüchterung. Hat dies Vorbilder? Allenfalls mit Don Giovanni teilt Pizarro die gefährlich aufgeladene d-Moll-Atmosphäre, mit der Königin der Nacht den Furor der Rache.

»In diesem furchtbaren Stücke ist die wilde Freude eines zur Befriedigung seiner Rachsucht bereiten Schurken mit schrecklichster Wahrheitstreue geschildert. Beethoven hat in seiner Oper Glucks Grundsatz, nach welchem er empfiehlt, die Instrumente nur in dem Maße in Tätigkeit treten zu lassen, in welchem ein gewisser Grad der Spannung und Leidenschaft es verlangt, vollkommen beachtet. Zum ersten Mal ist hier das Orchester entfesselt; tosend setzt es mit dem Dominant-septnonenakkord von d-Moll ein; alles bebt, alles arbeitet, schreit und schlägt; die Gesangstimme ist zwar nur eine mit Noten versehene Deklamation; aber was für eine Deklamation; und zu welcher wilden Intensität steigert sich ihr immer wahrer Ausdruck bei der Stelle, wo der Komponist, nachdem er nach D-Dur moduliert hat, den Chor der Wache einsetzen lässt, dessen Stimmen anfangs murmelnd Pizarros Gesang begleiten, und erst am Schlusse kräftig losbrechen. Dies ist bewunderungswürdig!« (Hector Berlioz)

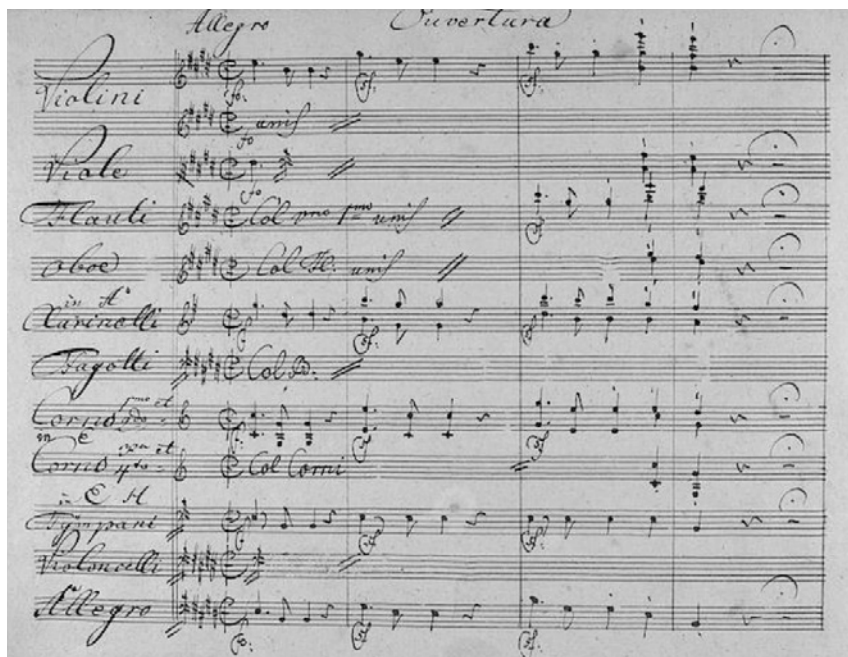
DON FERNANDO

Dem Hass mit Huld begegnen. Beethovens Minister Don Fernando (Ferdinand, gotisch: »frith« = Sicherheit, Schutz; »nanth« = Kühnheit) hat ein hörbares Vorbild in Sarastro (»Die Zauberflöte) und einen ebenso hörbaren Nachfolger in König Heinrich (»Lohengrin«). Doch was ist Don

Fernandos Auftritt gegen jenen der Musik! Die pure Ankündigung seines Kommens in Gestalt des berühmten Trompetensignals von der Hinterbühne genügt, um sämtliche gordischen Knoten zerplatzen zu lassen. Nicht einmal des reinigenden Schwertstreiches des zur rechten Zeit gesandten Gerechten bedarf es noch, um die Freude auf der einen Seite fluten zu lassen, die Niederlage auf der anderen zu besiegeln. Beethoven braucht dieses Scharnier des absoluten Sieges über das Böse, um damit die Vision vom Triumph der Hoffnung zu krönen. Wir geben es gerne zu: Wir brauchen es auch.

EINSCHUB: DIE OUVERTÜREN

Nicht weniger als vier Ouvertüren hat Beethoven für seine einzige Oper komponiert. Als ob sich der Sinfoniker auf seinem vertrauten Terrain austoben wollte, gediehen ihm die ersten drei Ouvertüren zu ausgedehnten Instrumentalsätzen, die alles waren – zum Beispiel Vorläufer der neuen Gattung Sinfonische Dichtung – nur eines nicht: Opernouvertüren. Denn die meisterhaft ausgearbeiteten »Leonoren«-Ouvertüren Nr. 1, 2 und 3, wie sie heute genannt werden, arbeiten mit den Mitteln der intensiven musikalischen Klangrede, wie sie vor Beethoven keinem



Beginn der Fidelio-Ouvertüre in einer Abschrift, Darmstadt, 1814

Komponisten zur Verfügung gestanden hatte. Dies nun wiederum macht, verschärft formuliert, die gesamte nachfolgende Oper im Grunde überflüssig. Der Ausdrucksmusiker Beethoven war in der Lage, Dinge ohne Worte zu sagen, von denen viele Komponisten vor ihm noch nicht einmal gewagt hätten, in Begriffen zu denken.

Heute führen die drei ausgedehnten »Leonoren«-Ouvertüren opp. 138, 72a und 72b, namentlich die dritte in C-Dur, ein Eigenleben im Konzertsaal. Für die Oper hingegen legte Beethoven kurz vor der Premiere der dritten Fassung im Mai

1814 eine etwa achtminütige, effektvolle Ouvertüre in E-Dur vor, die ganz im Sinne einer echten Opernouvertüre auf das Voraberrzählen der Oper verzichtet, dennoch sich nicht bereit finden will, auf die anfängliche Singspielsituation gebührend hinzuführen. So war Hector Berlioz enttäuscht von der »Fidelio«-Ouvertüre: »Mit höchster Kunst, mit unvergleichlichem Schwung und Glanz geschrieben, ist sie ein wirkliches sinfonisches Meisterwerk, das aber weder durch seinen Charakter noch durch seine Themen zu der sich daran anschließenden Oper irgendwelche Beziehungen hat.«



Gefangenenor, Covent Garden, 1961

PER ASPERA AD ASTRA – DIE CHÖRE

Was wäre »Fidelio« ohne den Gefangenenor! Wie Beethoven das blinzelnde, zögernde Hervortreten der Gefangenen aus der Nacht des Kerkers ins Licht des hellen Tages komponiert hat, gehört zu den Sternstunden der Musikgeschichte überhaupt. Einmal mehr wird bereits im Orchester der Teppich ausgerollt, auf dem die Sänger sich nach oben tasten können. So leise kann der Triumph klingen, so verhalten unbändige Freude sich äußern. Die Hoffnung wird im Gefangenenor auch im Text habhaft in Worten wie »Lust«, »Atem«, »frei«, »heben«, »Luft« und »Leben«. Hier ist Beethoven

ganz bei sich und seiner gelebten Naturverbundenheit, die sich zum Beispiel rund um die Sinfonie Nr. 6 (»Pastorale«) mannigfach bei ihm nachlesen lässt. Die Identifikation, auch mit dem scheu-aggressiven Zurückweichen der Gefangenen vor den aufziehenden Wachen (»Wir sind belauscht mit Ohr und Blick«) erlebte nicht nur innerhalb der Mauern der DDR große Momente höchster Intensität. Und schließlich das Finale, auf das weiter unten noch einzugehen sein wird...

FLORESTAN

Lange muss er ausharren in seinem dunklen Verlies, Florestan, der männliche Held der Oper – im übertragenen wie im wörtlichen Sinn. Denn der langjährige politische Gefangene, vom Gouverneur Pizarro nebulös zum Feind stilisierte Mann in Ketten wirkt erst im zweiten Aufzug mit. Sowohl seine Taten als auch der Grund seiner Inhaftierung bleiben unbekannt. Wir erleben einen Florestan, der bestenfalls ein sanfter Held, eher ein Märtyrer genannt werden kann. Florestan (flore = Blume, flores = Floskeln, Komplimente, Redebäumen).

Wieder ist es zunächst die Musik, die in einer ausgedehnten Einleitung zum zweiten Aufzug die Kerkeratmosphäre zum Greifen nahe bringt. Unser Empfinden kann gar nicht anders, als jenen Satz zu erwarten, den Florestan nach Minuten endlich singt: »Gott, welch' Dunkel hier!« Dies tut er dann freilich ohne Orchesterbegleitung und als ob er es gerade eben in diesem Moment bemerken würde. Auf den nächsten Ausruf »O grauenvolle Stille!« folgt im Orchester das charakteristische Beethovensche Pochen, dann Florestans demütige Einsicht »Doch gerecht ist Gottes Wille!« Zahlreiche Regisseure vermeinen, aus der schnellen Kapitulation Florestans ein Selbstverschulden für seinen Kerkeraufenthalt zumindest nicht ausschließen zu können. Denn dieser Gemarterte geht in seiner Ergebenheit noch über Jesus Christus hinaus, der am Kreuz seinem Gott und Vater immerhin die Frage stellt, warum der ihn verlassen habe. Doch wir erfahren bald, was Florestan antreibt, sein Schicksal derart widerspruchlos anzunehmen. Wie von Zauberhand erhellt die Musik Beethovens das dunkle Verlies und lässt die dünnen Worte des Gefangenen von Pflichterfüllung etc. hinter sich. Dann kommt die Schlüsselszene von Florestans Arie. In einer laut Partitur »an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung« preist der von den Schwingen

der Hoffnung Emporgehobene einen »Engel«, der »im rosigen Duft sich tröstend zur Seite mir stellt«. Und weiter: »ein Engel, Leonoren, Leonoren, der Gattin, so gleich, der führt mich zur Freiheit in's himmlische Reich.« Florestans und mit ihm Beethovens Emphase, rückhaltlos auf die Hoffnung zu bauen, kennt kein Halten mehr. 1832 wird es Goethe dem letzten Satz von »Faust« II einschreiben, das Ewigweibliche, das uns hinanzieht. Das Prinzip Frau und Mutter, Göttin gar, weit jenseits christlicher Marienverehrung, welches Beethoven wie Goethe und – schon vor ihnen, vor allem aber nach ihnen – unzählige Maler, Denker, Dichter und Komponisten beseelt und erhoben hat. Vom »Engel Leonoren« ist es nur noch ein winziger Schritt zu Beethovens eingangs erwähntem Schlüssellied »An die Hoffnung«: In der zweiten Strophe heißt es dort »... O Hoffnung! Laß, durch dich empor gehoben, / Den Dulder ahnen, daß dort oben / Ein Engel seine Tränen zählt!« Das ist Beethovens persönlicher Gral, der uns gleichwohl alle angeht. Leonore verschmilzt auf idealer Ebene mit Josephine, die »wie kein anderer Mensch in den Entstehungsprozess der ›Leonore‹ eingeweiht, ja eingebunden war« (Harry Goldschmidt).

LEONORE

Leonore, die dem Löwen in den Rachen greift (nach anderer Überlieferung »Eleonore« als Ableitung aus *Allāhu nūr-i* = Gott ist mein Licht), nimmt auf wunderbare Weise die Position der eigentlichen Gegenspielerin von Pizarro ein. Sie ist das Gute Prinzip, die wehrhafte Fee, die im Kerker angesichts des unbekannten Gefangenen ihr wahres Menschsein erlebt: »Wer du auch seist, ich will dich retten.« Dieser Durchbruch vom Privaten ins Allgemeinen erweist sich als geheimes Elixier ihrer unversiegbaren Kraft. Mit dem Tyrannen hat sie paradoxerweise auch manches gemeinsam, etwa dass sie entschlossen bis zum Äußersten ihre Ziele verfolgt. Nicht einmal vor Lüge und Betrug (ihr verdeckter Aufenthalt als Fidelio bei Rocco und Marzelline) und vor Waffengewalt schreckt sie zurück. Und beide Starken wollen zum Herzen Florestans vordringen – Pizarro mit dem Dolch, Leonore mit ihrer Liebe. In ihr hat Pizarro seine Meisterin gefunden, nicht in Don Fernando oder wem auch immer von außerhalb. Leonores »Töt erst sein Weib« lässt ihn für einen Moment ob ihres Mutes bewundernd inne halten. Und nur sie zeigt in ihrer großen Monolog-Arie ähnlich starke Emotionen wie Pizarro, von



Karina Kitz als Leonore und Günther Treptow als Florestan in einer Produktion der Deutschen Oper Berlin vom September 1945

dessen Auftritt sie sich, zutiefst erregt, erst allmählich lösen kann, um zu sich selbst zurückzufinden. »Die Ablösung ... wird ganz körperlich gefasst. Leonore ... eilt wie gebannt... Pizarro noch ein paar Schritte nach ... Erst im 4. Takt hält sie ein: ›Abscheulicher! Wo eilst du hin?‹«, konstatiert Wolfgang Osthoff 1970 im Beethoven-Kongress-Bericht in Bonn.

Atemschöpfen. Drei lange Takte bleibt der C-Dur-Akkord der Holzbläser liegen. Dann ist Leonore soweit, die Augen und die Seele der Hoffnung öffnen zu können: »So leuchtet mir ein Farbenbogen«. Kein Messias, ein Farbenbogen. Nichts weniger als Beethovens pantheistische Weltanschauung leuchtet hier im wahrsten Sinn des Wortes auf: hell, lichtdurchflutet in allen Farben des Regenbogens. Die natürliche musikalische Überzeugungskraft könnte kaum größer sein. »Mit dem Aufstieg zum Licht verbindet sich zugleich nach klassischer Aufklärungssymbolik – Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe war ein aktives Mitglied des verbotenen Illuminaten-Ordens – der Weg zur Emanzipation und Menschenwürde.« (Harry Goldschmidt)

Gott hätte Beethoven sehr fern gestanden, ist häufig zu lesen, unerreichbar. Nichts ist damit über Beethovens Gottesbegriff gesagt. Gleichwohl darf Ernst Bloch die Schlusszene auf seine Weise verstehen: »Welch ungeheure Gründe klingen erst im Trompetensignal mit, in diesem seinem Augenblick, ganz hohe Zeit, gerufen, vermittelt, im Letzten unvermittelt wie pure Gnade und Ankunft des Gottes. Dazu bedarf es keiner Assoziationen wie in schlechter Musik, sondern so hört man die Posaunen von Jericho, und die Mauern fallen, als metaphysisches Ereignis wie-

dergebracht. Ja das volle Requiem tönt an, die Posaune des Jüngsten Gerichts, der Schall der letzten Posaune, der verwandelt im Augenblick; dem Pizarro lauter ›dies irae‹, den Geretteten ›tuba mirum spargens sonum‹, so wie der gleiche Gott den Bösen als Hölle, den Gerechten als Himmel erscheint.«

Harry Goldschmidt weist noch auf einen Umstand hin, der nur auf den ersten Blick einen profanen Geruch hat, auf den zweiten Blick ein eindrucksvolles Zeugnis von Beethovens charakterlicher Geradlinigkeit darstellt: »Während Leonore ihren Gatten befreit, stimmt der Chorus der Bläser, bald von den Streichern abgelöst, den großen Hymnus aus der Bonner ›Kantate auf den Tod Josephs II.‹ an: ›Da stiegen die Menschen ans Licht, da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne.‹ Ohne jede Streichung wird der Chor den Instrumenten zugewiesen, was den Menschen zu singen gegeben wird, bleibt gleichsam ›hinein-komponiert‹. Von den übrigen ergriffen sekundiert, stammelt Leonore: ›O Gott, o welch ein Augenblick! O unaussprechlich süßes Glück!‹« Hier ist er wieder, Goethes »Faust«, jetzt mit einer anderen Schlüsselstelle – vom Augenblick, der so schön sei, dass er doch verweilen möge. Am Schluss

jubelt der Chor gemeinsam mit den Solisten, selbst Marzelline hat Fidelio längst vergeben: »Wer ein solches Weib errungen, / stimm in unsern Jubel ein! / Nie wird es zu hoch besungen, / Retterin des Gatten sein.« Im Jahre 1823 wird Beethoven auf diesen Gedanken zurückkommen. Mit der Sprache Schillers ruft er es der Menschheit in der Sinfonie Nr. 9 entgegen: »Wem der große Wurf gelungen, / eines Freundes Freund zu sein, / wer ein holdes Weib errungen, / Mische seinen Jubel ein.«

LEONORE – JOSEPHINE

In jenem Brief vom März oder April 1805 an Josephine Brunsvik, in welchem Ludwig van Beethoven von seiner Widmung des Liedes »An die Hoffnung« spricht, schreibt er unter anderem: »o mögen sie doch einigen Werth drauf legen, durch ihre Liebe meine Glückseligkeit zu gründen – zu Vermehren – o geliebte J., nicht der Hang zum andern Geschlechte zieht mich zu ihnen, nein nur sie

ihr ganzes Ich mit allen ihren Eigenheiten – haben meine Achtung – alle meine gefühle – mein ganzes Empfindungsvermögen an sie gefesselt ... – Ach himmel, was mögt ich ihnen noch alles sagen – wie ich an sie denke – was ich für sie fühle – aber wie schwach wie armseelig diese sprache – wenigstens die meinige – Lange – Lange – Dauer – möge unsrer Liebe werden – sie ist so edel – so sehr auf wechselseitige Achtung und Freundschaft gegründet. – selbst die große Ähnlichkeit in so manchen sachen, im denken und empfinden – o sie laßen mich hoffen, daß ihr Herz lange – für mich schlagen werde – das meinige kann nur – auf]hören – für sie zu schlagen – wenn – es gar nicht mehr schlägt – geliebte J.«

(aus: Ludwig van Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym geb. v. Brunsvik, herausgegeben von Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1957; München 1998)



Josephine Brunsvik, anonyme Bleistiftminiatur aus dem Jahr 1804

Vor dem Hintergrund, dass Josephine Brunsvik das Werben Ludwig van Beethovens letztlich nicht in dem Maße erhört hat, wie es seine Hoffnung wohl über Jahrzehnte geblieben ist, mutet der übergroße Jubel am Ende von »Fidelio« fast schmerzhaft an: »O, namenlose Freude! / Mein Mann – mein Weib an meiner Brust! / Nach unnennbaren Leiden, / so übergroße Lust.«

Hector Berlioz schwärmt über dieses letzte Zwiegespräch der beiden Liebenden, »in welchem rasende Leidenschaft, Freude, Überraschung, Niedergeschlagenheit nacheinander in Tönen Ausdruck finden, von denen man sich keinen Begriff machen kann, wenn man sie nicht gehört hat. Welche Liebe! welches Entzücken! welche Umarmungen! mit welcher Wut halten sich die beiden Wesen umschlungen! wie lallen sie vor Leidenschaft! Die Worte drängen sich auf ihre bebenden Lippen, sie taumeln, sie atmen schwer ... Sie lieben sich ... versteht ihr? ... sie lieben sich!«

LUDWIG VAN BEETHOVEN

getauft am 17. Dezember 1770 in Bonn

† 26. März 1827 in Wien

»Fidelio«

Oper in zwei Aufzügen op. 72

Libretto von Joseph Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke nach der Oper »Léonore, ou L'amour conjugal« (1798; Libretto: Jean Nicolas Bouilly, Musik: Pierre Gaveaux)

ENTSTEHUNG

1. Fassung: 1804/05
2. Fassung: 1805/06
3. Fassung: 1814

URAUFFÜHRUNG

1. Fassung, »Fidelio oder Die eheliche Liebe«, am 20. November 1805 im Theater an der Wien unter Leitung von Ignaz von Seyfried
2. Fassung, »Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe«, am 29. März 1806 im Theater an der Wien unter Leitung von Ignaz von Seyfried
3. Fassung, »Fidelio«, am 23. Mai 1814 im Kärntnertortheater Wien unter Leitung von Michael Umlauf

ZULETZT VON DER DRESDNER

PHILHARMONIE GESPIELT

28. Juni 2014 unter Leitung von Markus Poschner

BESETZUNG

Solostimmen: 2 Soprane, 3 Tenöre, 2 Baritone, 2 Bässe; Gemischter Chor; Orchester: 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 1 Trompete auf der Bühne, 2 Posaunen, Pauken, Streicher

DAUER

ca. 2 Stunden

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Intendanz
der Dresdner Philharmonie
Schloßstraße 2
01067 Dresden
T +49 351 4866-282

dresdnerphilharmonie.de

CHEFDIRIGENT UND KÜNSTLERISCHER LEITER

Marek Janowski

INTENDANTIN

Frauke Roth (V.i.S.d.P.)

TEXT

Steffen Georgi

*Die Texte sind Originalbeiträge
für dieses Heft; Abdruck nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des
Autoren.*

*Steffen Georgi ist Dramaturg des Rund-
funk-Sinfonieorchesters Berlin. Seit
1995 Programmheftautor, Gesprächs-
partner im Rundfunk und Vortragender
im Dienste der Musik. Als Musikwissen-
schaftler möchte er Brücken zum
Musikhören und -verstehen bauen.*

REDAKTION

Jens Schubbe

BILDNACHWEISE

geschichtewiki.wie.gv.at: S. 4
styriarte.com: S. 5
Wikimedia Commons: S. 7, 9,
20, 22
dw.com: S. 10
hu_berlin.de: S. 11
Theater an der Wien: S. 12
ottoklemperer.nl: S. 14, 18
imslp.com: S. 17

MUSIKBIBLIOTHEK

Die Musikabteilung der
Zentralbibliothek (2. OG) hält
zu den aktuellen Programmen
der Philharmonie für Sie in
einem speziellen Regal
Partituren, Bücher und CDs
bereit.

Änderungen vorbehalten.

SACHSEN



Die Dresdner Philharmonie als Kultureinrichtung der Landeshauptstadt
Dresden (Kulturraum) wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der
Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Orchester der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
Dresdner Philharmonie

TICKETSERVICE

Schloßstraße 2 | 01067 Dresden

T +49 351 4866-866

MO – FR 10 – 19 Uhr

SA 9 – 14 Uhr

ticket@dresdnerphilharmonie.de

Bleiben Sie informiert:



dresdnerphilharmonie.de

kulturpalast-dresden.de

Orchester der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
Dresdner

KULTURPALAST
DRESDEN
